

Le corps théâtral

Josette Féral

Numéro 12, automne 1992

Le corps théâtral

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041176ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041176ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Féral, J. (1992). Le corps théâtral. *L'Annuaire théâtral*, (12), 91–95.
<https://doi.org/10.7202/041176ar>

Josette Féral

Le corps théâtral

En 1990, le projet naissait chez certains d'entre nous de constituer une équipe de recherche dont le sujet d'études devait porter sur le corps théâtral. La raison en était simple. Le corps s'imposait comme point commun à nos préoccupations qui nous paraissaient autrement divergentes. Une étude rapide nous révélait en fait que chacun d'entre nous dans son champ disciplinaire spécifique (danse, théâtre et littérature) avait placé le corps au centre de ses préoccupations: Michèle Febvre étudiait la théâtralité dans la danse moderne, Anne-Marie Picard intitulait sa recherche «le corps lisant» et faisait porter son exploration sur une théorisation du corps en processus de lecture, Simon Harel interrogeait l'interaction corps-langage dans la littérature française contemporaine; Larry Tremblay enfin et moi-même, nous explorions les relations entre le corps et les théories du jeu.

L'invitation de la Société de théâtre du Québec à faire une table ronde sur le sujet de nos préoccupations nous offrait donc l'occasion d'une première manifestation publique. Cette dernière, qui eut lieu en juin 1991, nous apparaît aujourd'hui et *a posteriori* comme une heureuse mise au point qui permit de nous situer les uns par rapport aux autres et, plus particulièrement, de montrer comment nos préoccupations spécifiques s'intégraient dans le projet plus vaste que nous nous étions proposé. Elle mit en lumière nos convergences tout en soulignant l'étendue de nos préoccupations.

Nous n'ignorions pas l'importance du champ que recouvre l'étude du corps, d'autant plus que depuis quelques années tous les chercheurs (psychanalystes, psychologues, philosophes, anthropologues, théoriciens des arts, des sports)

semblent s'être donné le mot pour explorer le domaine sous ses multiples facettes. Phénomène de mode, dira-t-on. Le corps est sans doute au centre de nos vies: survalorisé, entretenu, développé, soigné, entraîné, vêtu, dévêtu, maquillé... Mais cette abondance d'images du corps qui nous sont renvoyées de toutes parts ne constituait pas le centre de notre préoccupation.

Derrière l'avalanche de textes théoriques, notre principal souci demeurerait d'étudier le corps tel qu'il apparaît dans la pratique artistique, non pas en images (nous ne voulions surtout pas traiter les diverses images du corps) mais en gestation, en manipulation, en processus, en mouvement. Que fait l'acteur, le danseur, le lecteur de son corps? Comment l'appréhende-t-il? L'analyse-t-il? Le décode-t-il? Comment lui fait-il exprimer ce qu'il veut lui faire dire sur la scène? Selon quels parcours? Selon quelles théories?

Le projet était et est toujours ambitieux mais fondamental à la pratique artistique. Aussi tous les participants se sont-ils efforcés de trouver des réponses à partir de leur propre angle de vision: la lecture pour Anne-Marie Picard, l'autobiographie littéraire pour Simon Harel, la danse pour Michèle Febvre et le jeu de l'acteur pour Larry Tremblay.

Dans les pages qui suivent, on lira à ce propos l'excellente étude de Larry Tremblay qui met bien en lumière comment le théâtre raconte l'histoire d'une rencontre impossible, d'une réconciliation qui échoue entre les différentes composantes du corps. En prenant comme entrée en matière les réflexions de Zeami sur le caractère irréconciliable des trois éléments qui constituent le jeu de l'acteur (la peau, la chair et les os), exemples à l'appui, Larry Tremblay montre comment le drame de l'acteur vise à rassembler sur scène un corps qui se disloque et se pluralise malgré lui. Insistant sur l'impossibilité technique et ontologique pour l'acteur d'habiter totalement le territoire du corps, Larry Tremblay montre comment les théories du jeu ne sont en fait qu'une façon de redistribuer les données du corps, un système de priorisation des parties du corps. L'on sent derrière ces remarques le praticien à l'affût cherchant à saisir les flux du jeu de l'acteur.

Tout autre est l'approche de Michèle Febvre. Venant du monde de la danse, danseuse et pédagogue, Michèle Febvre présente un parcours historique des grands moments de la danse moderne depuis la *modern dance* de Martha Graham qui fut porteuse d'une nouvelle corporéité fondée sur le corps-vérité, jusqu'aux courants postmodernes américains des années soixante et soixante-dix représentés par Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon, Deborah Hay parmi tant d'autres. Michèle Febvre montre comment l'émergence de ces nouvelles tendances s'accompagnèrent de la formulation de nouvelles stratégies de composition déjouant la figuration et cherchant à déconstruire les codes de la danse et du spectacle. Ils mirent à distance le corps réel et optèrent pour une gestualité du quotidien. Dans ce parcours, il convenait de faire une place importante à Merce Cunningham, lui qui a essayé de redonner à la danse son objectivité en contrôlant le corps et en refrénant son contenu libidinal, lui qui a aussi su rendre le corps à ses pouvoirs propres.

Ce parcours historique qu'effectue ici avec justesse Michèle Febvre permet de suivre avec clarté les différentes relations au corps dans la danse: corps expressif avec Martha Graham, corps matière avec Merce Cunningham, corps profane, corps multiple avec l'école américaine des années soixante-dix, corps multidirectionnel aujourd'hui. Cette évolution propre à la danse, mais que l'on pourrait sans doute retrouver aussi dans le théâtre, mérite que l'on s'y attarde d'autant plus que le domaine de la danse connaît une explosion créative étonnante depuis quelques années.

Pour sa part, c'est en se penchant sur les écrits de Michel Leiris, fasciné par le théâtre, que Simon Harel interroge la façon dont l'auteur de *l'Âge d'homme* appréhende le corps, le sien et celui de l'autre. L'image du corps représente pour lui l'enjeu ambivalent d'une quête, quête toujours perçue sur le mode de la perte comme s'il n'y avait aucun espace psychique associé à l'image du corps. Citations à l'appui, Simon Harel montre comment l'image du corps chez Leiris passe par le théâtre et comment elle demeure problématique. Il en ressort surtout pour Leiris et pour nous que toute saisie de l'image du corps - de son corps ou de celui de l'autre - passe nécessairement par le théâtre.

C'est cette même relation au corps de l'autre qu'interroge Anne-Marie Picard en posant des questions fondamentales sur la perception du corps scénique. De quel corps parle-t-on, demande-t-elle? D'un corps en position de production ou en position de réception? Quel rapport se joue entre le corps et le texte? Y a-t-il une spécificité du corps dans l'acte théâtral? Y a-t-il plus de corps au théâtre qu'au cinéma?

Sans répondre à toutes ces questions qu'elle a le mérite toutefois de poser avec lucidité, Anne-Marie Picard choisit de se pencher sur le rapport qui existe entre les deux dimensions du corps sur scène, dimensions parfois occultées et qui touchent pour l'une au corps visible, pour l'autre au corps imaginaire et inconscient. Se fondant sur les recherches psychanalytiques et tout particulièrement sur les textes de Françoise Dolto sur *l'Image inconsciente du corps*, Anne-Marie Picard rappelle que le corps n'est pas seulement volume et mobilité mais aussi image intériorisée de soi en action et en communication avec les autres. Privilégiant cette relation à l'autre, Anne-Marie Picard termine en étudiant la relation qui existe entre corps et mot. Prenant Marguerite Duras comme modèle et comme référence, elle souligne que l'auteur de *la Maladie de la mort* souhaitait un texte dit à voir, un texte-corps nécessitant une oreille absolue. Ce que requestionne ainsi Anne-Marie Picard c'est le rapport du corps au texte sur scène concluant que ce qu'il faudrait réussir à démontrer, c'est que le texte joue avec le corps et non l'inverse. Le défi est de taille.

De ces quatre parcours, que faut-il en retenir?

1) Qu'au centre des trois problématiques, c'est le corps qui est en scène: un corps dansant, un corps jouant, un corps fuyant, un corps inconscient mais un corps omniprésent que tous, auteurs et critiques, cherchent à saisir, à repérer, à comprendre.

2) Que ce corps dont on parle est un corps théâtralisé aussi bien dans la danse que dans la littérature. L'exemple de Leiris donné par Simon Harel est éloquent en ce sens, tout comme l'est, bien entendu, celui de Larry Tremblay.

3) Que le corps n'est pas que surface, qu'il est aussi profondeur. Parler de l'image du corps, de l'inconscient du corps, de l'imaginaire du corps comme le font Larry Tremblay et Anne-Marie Picard, à des titres divers, rappelle que le corps est volume, sédimentation, psyché et que par conséquent il faut aussi l'explorer.

4) Rappeler aussi que ces multiples tentatives, ébauches de définition, explorations, analyses passent toutes par le langage et qu'une certaine distance se crée nécessairement entre le but visé et les moyens mis à notre disposition pour l'appréhender.

5) Et enfin se souvenir que dans toute étude du corps, il y aura toujours un reste. Comme nous le rappelle Roland Barthes évoqué à juste titre par Larry Tremblay:

Écrire le corps, ni la peau, ni les muscles, ni les os, ni les nerfs, mais le reste. Un ça, balourd, fibreux, pelucheux, effiloché, la houppe d'un clown.